

Микеле Баччи

ЧУДОТВОРНЫЙ ОБРАЗ: КАТЕГОРИЯ ИСТОРИОГРАФИИ?

В последние годы в различных дисциплинарных секторах усилилось стремление расширить знания о «чудотворных образах», или о предметах изобразительного искусства, которые отличаются тем, что обладают особым свойством, основанным на связи со священным местом, лицом, событием, на некоей исключительности их бытования, материала или символического смысла, или же на проявлении их чудотворных свойств. Этой темой (особенно с конца 1980-х гг.) стали специально заниматься историки искусства, прежде всего — изучающие Средневековье в Византии и отчасти противопоставляющие свою работу традиционным методам анализа формы и иконографического и иконологического толкования. Эта тенденция проявилась также в областях исследований, определивших себя как «New Art History» («Новая история искусства») и «Iconic Turn» («Иконический поворот»).¹ Там она существенно переместила внимание исследователей от искусства к образу, предложив воспринимать его как некий язык и некую форму человеческого опыта, четко отличимую от коммуникации посредством текста, и приписав ей действенную функцию в возникновении и развитии отдельных культур. В этой системе координат образ нельзя толковать исключительно с точки зрения его формальных особенностей, поскольку эта его часть — тоже результат некоего исторического развития — получает вес лишь тогда, когда произведение рассматривается как предмет искусства (и современный мир в изобилии являет доказательства неравнозначности образов и искусства). Равным образом иконография оказывается бесплодной, когда использует тексты только для проникновения в семантику способа коммуникации, который сам по себе является альтернативой письму.

Многие из этих тем были более или менее определенно изложены американским ученым Дэвидом Фрибергом (Freeberg) в 1989 г. в книге под заголовком «The Power of Images» («Власть образов»). В этом исследовании, испытавшем значительное влияние психоанализа, изображение толкуется через его способность воздействовать на самые скрытые части личности зрителя, вызывая у него

¹ См.: The New Art History: A Critical Introduction. London, 2001; *Maar Ch., Burda H.* Iconic Turn: die neue Macht der Bilder. Köln, 2005. См. рассуждения по существу: *Kruse Ch.* Nach den Bildern: das Phantasma des «lebendigen» Bildes in Zeiten des Iconic Turn // *Bilderfragen: die Bildwissenschaft im Aufbruch.* München, 2007. P. 165—180.

эмоции. «Власть образов», и в частности священных портретов, или икон, происходит от того, что на более или менее сознательном уровне каждый из нас естественным образом стремится относиться к ним, как если бы это были люди как таковые, или, другими словами, не воспринимать зазор между «означающим» и «означаемым» в художественном изображении. Хотя этот своеобразный исконный инстинкт веками вытеснялся процессом эстетической сублимации, породившей то, что мы называем теперь «искусством», вплоть до сегодняшнего дня существует множество изображений, которые, по словам американского ученого, открыто проявляют свою способность воздействовать на наблюдателя. Это священные образы, предназначенные для отдельного публичного поклонения и включающиеся, в составе широкой сети святилищ, в жизненное пространство восточного христианства и католического мира.²

За сочинением Фриберга, исследующим проблему в синхроническом аспекте, последовал **opus magnum** немецкого историка искусства Ханса Бельтинга, опубликованный в 1990 г. под заглавием «Bild und Kult» («Изображение и культ») и с характерным подзаголовком «Eine Geschichte der Bilder vor dem Zeitalter der Kunst» («История изображений до истории искусства»).³ Этот труд сразу же заявил о себе своей новизной и провоцирующим началом. Впервые утверждалась возможность рассказать историю изображений, которая не только не совпадала с «историей искусства» в традиционном смысле, но прямо мыслилась явлением большой длительности, представлявшим изображение отличным от художественного произведения и хронологически предшествующим его приходу. Художественное произведение понималось как предмет, предполагающий его использование в эстетических целях. Эта новая категория сосредоточивалась на специфическом предмете — византийской иконе и ее западных производных, которые представляли собой самую раннюю форму изобразительности христианского мира и подчинялись особым правилам, целью которых было не сокрытие, а, напротив, подчеркивание физического присутствия. Бельтинг описывает в хронологической последовательности рождение икон, их приспособление к различным социокультурным ситуациям и их конечный кризис, начавшийся в позднем Средневековье, когда они оказались вовлечены в сферу индивидуального и внутреннего благочестия этой эпохи и получили совершенно новые значения и функции. Изображение и разыгрывание эмоций становится тогда более важным, чем их возбуждение.

И при такой постановке вопроса чудотворные образа оказываются основными объектами рассмотрения и по аналогии представляют примеры антихудожественного и дохудожественного изображения, если продолжать эту линию умозрения. Произведения, с которыми в течение Средних веков было связано исключительное легендарное лицо, такие как Эдесская плащаница, Одигитрия Константинопольская, различные восточные и западные образы Богородицы кисти св. Луки и все предметы, обладавшие чудотворной силой, представля-

² Freedberg D. The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago, 1989.

³ Belting H. Bild und Kult: Eine Geschichte der Bilder vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990. Среди позднейших исследований см., в частности, его же: 1) Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München, 2001; 2) Macht und Ohnmacht der Bilder // Macht und Ohnmacht der Bilder: reformatorische Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte. München, 2002. S. 103—115; 3) Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen. München, 2005.

ют собой высшие примеры функции «олицетворения» священных образов и предоставления верующим средства прямого и непосредственного общения со сферой сверхъестественного. Этому отвечают особые композиционные схемы: поясное изображение, фронтальное положение, пристальный взгляд, линейный и призванный подчеркнуть сверхъестественную природу святого стиль, введение элементов, намекающих на достоинство и на роль представляемого лица, и так далее, — что составляет фундаментальные основы любой иконы.

Хотя положения Бельтинга и его многочисленные обобщения почти всегда встречали сдержанный прием ученых, заслуга его «Bild und Kult», конечно, в том, что она вызвала возобновление интереса к истории культа изображений, и в частности — к изображениям, облеченным особым Божественным даром. К тому же 1990 г. относится книга Герхарда Вольфа (**Gerhard Wolf**) под заглавием «Salus Populi Romani», где было собрано максимально возможное количество сведений об иконах, почитаемых в Риме в VII—XIII вв. Тот же Вольф посвятил впоследствии большую часть своей деятельности событиям, связанным с Вероникой, и другим нерукотворным, т. е. «не сотворенным рукою человеческою», образам древнего христианства.⁴ Его изыскания привели к изданию материалов конференции «The Holy Face» 1998 г. и к устройению большой выставки под названием «Il Volto di Cristo» («Лик Христов»), развернутой в Риме в 2000/01 г., а за ней последовала малая геновская выставка, посвященная Эдесской плащанице.⁵ Ученые различных направлений способствовали углублению наших знаний об «исключительных изображениях» в эпоху Средневековья, и среди прочих я хотел бы упомянуть разнообразные толкования, предложенные Жаном-Клодом Шмитом (**Jean-Claude Schmitt**), Жаном Виртом (**Jean Wirth**), Гербертом Л. Кесслером, Ричардом Трекслером, Робинотом Кормаком и Ричардом Марком.⁶ Перепись святынь Италии, начатая под эгидой Французской школы Рима (École française de Rome), предоставила базу новых данных о многих аспектах, касающихся специфической темы чудотворного образа,⁷ но подобные начинания были предприняты в последние годы и в других областях Европы. Ограничусь упоминанием о работе, ведущейся в Греции Марией Вассилаки,

⁴ Wolf G. 1) Salus populi romani: Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter. Weinheim, 1990; 2) La Veronica e la tradizione romana di icone // Il ritratto e la memoria. Roma, 1989. Materiali 2. P. 9—35; 3) Alexifarmaka: Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto Medioevo // Roma fra Oriente e Occidente: Atti della XLIX settimana di studio del C. I. S. A. M. (Spoleto, 19—24. IV.2001). Spoleto, 2002. P. 755—796; 4) Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München, 2002.

⁵ The Holy Face and the Paradox of Representation: **Atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana — Firenze, Villa Spelman, 1996)**. Bologna, 1998; **Il Volto di Cristo: Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 — 16 aprile 2001)**. Milano, 2000; **Mandylyon: Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova: Catalogo della mostra (Genova, Museo diocesano, 18 aprile — 18 luglio 2004)**. Milano, 2004; **Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI—XIV)**. Venezia, 2007.

⁶ Schmitt J.-C. La culture de l'ímage // *Annales Histoire, Sciences sociales*. 1996. T. 51, N 1. P. 3—36; Wirth J. L'ímage médiévale: naissance et développements VI^e—XV^e siècle. Paris, 1989; Trexler R. *Florentine Religious Experience: the Sacred Image // Studies in the Renaissance*. 1972. N 19. P. 7—41; Cormack R. *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*. London, 1997; Kessler H. L. *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia, 2000; Marks R. *Image and Devotion in Late Medieval England*. Stroud, 2004.

⁷ См.: *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires: approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*. Rome, 2000; *Santuari cristiani d'Italia: Committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna*. Rome, 2003.

которая в 2000—2001 гг. курировала научную организацию большой афинской выставки икон Богородицы,⁸ и о деятельности, развернутой в Москве Алексеем Лидовым в серии публикаций и конференций, на которых мы еще остановимся впоследствии. Вершиной этого пробуждения интереса стала, вероятно, конференция, полностью посвященная «The Miraculous Image»; она была проведена Датской Академией в Риме в 2002 г. и собрала некоторых ученых, занимавшихся этой темой в разных частях света.⁹ Среди них был английский исследователь Роберт Маниура (Maniura), который совсем недавно в своей книге «Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century» изложил интересные размышления о пространственном аспекте культовых изображений, т. е. о его ключевой роли для практического благочестия в месте паломничества, а также о значении зрительного элемента в распространении и определении явлений культа.¹⁰

Развитие исследований в самые последние годы в конце концов пришло в противоречие с положением Бельтинга о том, что образ, понимаемый как изобразительный предмет, способный воздействовать на действительность, был якобы нейтрализован его преобразованием в произведение искусства в тот момент, когда в эпоху Ренессанса ему было предписано представлять некое лицо, а не вызывать его материальное присутствие. Напротив, все сильнее подчеркивалось центральное положение XIV в. и еще более — века XV как эпохи перехода от традиционного восприятия образов как средства передачи чудотворного воздействия к процессу приписывания отдельным изображениям автономных чудотворных качеств, и внимание начало смещаться от изобразительных предметов как таковых к связанным с ними обрядовым контекстам и методам, согласно которым такие факторы, как местоположение в пространстве, помещение в раму, освещение, большая или меньшая доступность взгляду влияют на определение ауры святости, которой они облечены.

Мне кажется важным выявить, как обширная литература на подобные темы параллельно развивалась также и у русских историков искусства. Во многих отношениях пробуждение интереса к чудотворным иконам как историческому явлению было в значительной мере обусловлено возрождением религиозной жизни, начиная с периода перестройки обретшей одну из собственных точек отсчета именно в поклонении иконам, и в частности тем, которым была приписана особая чудотворная сила. Все более очевидным становилось политическое значение чудотворных образов, особенно во второй половине 1980-х гг. и с еще большей силой в 1990-х. Это происходило по мере умножения случаев, когда верующие возвращали себе предметы культа, чей символический потенциал в советскую эпоху пытались нейтрализовать с помощью музеефикации и превращения в произведения искусства, т. е. в росписи, которые должны были восприниматься с точки зрения их эстетической ценности, а не благодаря приписываемым им свойствам воздействия.

⁸ *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Athens; Milan, 2000; *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot, 2005.

⁹ *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and the Renaissance: Papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte)*, Rome, 31 May — 2 June 2003. Rome, 2004.

¹⁰ *Maniura R. Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century: The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*. Woodbridge, 2004.

Подобное явление возвращения с очевидностью показало, что идея, культивировавшаяся революционерами со времен Ленуара, — согласно ему, помещение в музей равноценно полному лишению смысла священного искусства, — не всегда оказывается полностью обоснованным. Религиозный контекст, которого были лишены чудотворные образа, понемногу был восстановлен в простых интерьерах Третьяковской галереи и в московском Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева, особенно пожилыми женщинами, начавшими возлагать цветы к подножию древних икон. Тем самым проводилось начальное, но действенное различие простых изображений религиозного содержания и образов, облеченных особым статусом. Второй шаг состоял в постепенном возвращении этой категорией икон чудотворных свойств, замалчивавшихся после Октябрьской революции. Об этих чудесах, совершавшихся внутри музеев, часто сообщали религиозные брошюры, распространявшиеся в других православных странах.¹¹ С другой стороны, после 1991 г. обретение исторического сознания православием происходило также через репринтные издания старых сочинений XIX в., где проводилось систематическое обозрение сотен изображений, почитаемых в каждой из бесчисленных русских волостей и провинций, например перечень икон Богородицы, изданный Софией Снесоровой в 1898 г.¹² или обстоятельное исследование Гусевым и Вознесенским почитания св. Николая, увидевшее свет в 1899 г.¹³

С распадом Советского Союза вопрос о чудотворных иконах сделался решающим в возникшем между церковью и российским государством споре о возвращении имущества, конфискованного революционерами. В последние годы действительно наметилась тенденция рассматривать наличие у той или иной иконы чудотворных свойств как один из различительных факторов, указывающих на право общин верующих использовать ее в богослужебных или вероисповедных целях, даже если государство остается собственником этого произведения как культурного достояния, составляющего часть исторического наследия нации. Необходимость посредничества между требованиями общественного поклонения и охраны культурного наследия России привела к серии весьма интересных компромиссов, как, например, со знаменитой иконой Владимирской Божьей Матери, древним оплотом Владимирского и Суздальского, а затем Московского княжества и его владений, ставшей предметом трех годовых богослужебных поминовений. Веками хранившаяся в Успенском соборе Кремля, в 1918 г. она была отдана на реставрацию, лишившую ее металлического оклада, votивных предметов и густой патины, наложенной на ее поверхность за многие века почитания иконы. Так она была выставлена в Московском Историческом музее на Красной площади, где должна была, по-видимому, выступать как важный памятник русской истории. В 1930 г. она была перемещена в Третьяковскую галерею, где стала важной вехой исторической перспективы этого художественного собрания, ставившей своей целью познакомить посети-

¹¹ См., например: *Vassilopoulos Ch. D. Σύγχρονα θαύματα στη Ρωσία*. Athina, 1986.

¹² *Снесорова С.* Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых православною церковью на основании Священного Писания и церковных преданий. СПб., 1898; переизд.: Ярославль, 2002.

¹³ *Вознесенский А., Гусев Ф.* Житие и чудеса св. Николая чудотворца, архиепископа Мирликийского, и слава его в России. СПб., 1899; переизд.: СПб., 1994.

телей со стилистической эволюцией национальной живописи от первых свидетельств XI в. вплоть до произведений века XIX. В 1980-х и в 1990-х гг., когда началось усиленное стечение верующих, одушевленных желанием почтить заступницу всея Руси, руководству музея стало очевидно, что необходимо найти способ сочетания требований благочестия и культурного туризма. Найденное решение оказалось, на мой взгляд, гениальным: было решено вновь освятить бывшую часовню, устроенную Третьяковым в здании галереи, и использовать ее в качестве экспозиционного зала только для Владимирской иконы, сделав ее доступной как изнутри, так и снаружи галереи.¹⁴

Более радикальным было решение, принятое в Новгороде относительно иконы Знамения Божией Матери, почитаемой за знаменитое чудо, обеспечившее независимость города в 1170 г., во время его осады суздальскими войсками, которые она отразила, послав против них их же собственные стрелы.¹⁵ Государственный музей искусства и истории в этом случае согласился передать икону в пользование находящегося рядом Софийского собора, выдвинув в качестве условия только помещение ее в контейнер, который кажется отличным сочетанием кивота и проскинитария. Тем самым обеспечиваются полная обзорность образа и его правильное хранение. В то же время у верующих имеется возможность почитать ее возженными перед ней свечами, коленопреклонением и лобзаниями, которые не разрушают живописную поверхность, поскольку уста верующих по необходимости касаются лишь стекла.

На этом фоне развернулась научная дискуссия по проблемам истории чудотворных образов, и ясно, что имеет особую важность — между прочим и по политическим мотивам — строгое определение образов, причисляемых к этой категории. От наработанного в этой области ученые отправились дальше — на изучение иных территорий, связанных с рассматриваемой проблемой: мощей и других предметов культа и их отношений со священным окружением, понимаемым как временная и вместе с тем пространственная протяженность, основанная на элементах обряда, местом совершения которого это окружение является. Необходимо признать, что в последние годы немногие русские историки искусства сумели избежать сильного притяжения этих тем, так что можно говорить о некоей «культурной моде». Кто-то занимался этими вопросами, приходя к превосходным результатам с точки зрения, прежде всего, иконографической и историко-документальной, — как, например, Энгелина Смирнова, Людмила Щенникова или Ольга Этингоф.¹⁶ С ними соседствуют те, кто принял междис-

¹⁴ Подробно об истории иконы см.: *Корина О. А.* Запись 1 // Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. М., 1995. Т. 1. С. 35—39; *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М., 2005. С. 588—594, а также: *Богоматерь Владимирская: К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 г.*: Сб. материалов: Каталог выставки. М., 1995.

¹⁵ Об этом произведении см.: *Лазарев В. Н.* Новгородская иконопись. М., 1969. С. 13; *Этингоф О. Е.* Византийские иконы... С. 426—430.

¹⁶ См., например: *Смирнова Э. С.* 1) Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII века // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 288—310; 2) Культ икон св. Николая Мирликийского (соперничество Москвы и Новгорода) // Русское искусство позднего Средневековья: XVI век. СПб., 2000. С. 37—41; 3) Круглая икона св. Николая Мирликийского из Новгородского Николо-Дворищенского собора: Происхождение древнего образа и его место в контексте русской культуры XVI в. // Древнерусское искусство: Русское искусство позднего Средневековья: XVI век. СПб., 2003. С. 314—340; *Щенникова Л. А.* 1) Ис-

циплинарную методику, сосредоточенную на реконструкции религиозных явлений, связанных с образами и чудодейственными предметами, как это явно прослеживается в недавней книге Ирины Шалиной «Реликвии в восточнохристианской иконографии».¹⁷ И еще более очевидно в разнообразной деятельности Алексея Лидова, организовавшего в 1996 г. конференцию «Чудотворный образ в Византии и Древней Руси» и работающего над монументальной «Энциклопедией чудотворных икон Богородицы в восточнохристианском мире», которой предшествовал в краткие сроки подготовленный томик под заглавием «Чудотворный образ: Иконы Богородицы в Третьяковской галерее».¹⁸

Во множестве случаев Лидов сумел с очевидностью показать ценность изучения чудотворных икон в качестве исторического явления, глубоко укорененного в русской культуре, хотя почти совершенно не исследованного учеными. Много раз он подчеркивал важность этого феномена для понимания иконописания вообще, к которому, по его мнению, совершенно бессмысленно прилагать толкование, исходя лишь из эстетических критериев, поскольку они по необходимости не улавливают самого глубинного значения иконы, представляющей как «неразделимое единство художественного образа, богослужбной функции и богословского понятия, которым она зримо наделена». Метод, к которому следует прибегнуть, описан им в следующих словах: «Большое значение такой подход имеет и для истории искусства. Он позволяет увидеть икону не через призму вневременного эстетизма и формотворчества в духе Матисса, но в неразрывном единстве художественного образа, богослужбного предназначения и воплощенного в иконографии духовного смысла. Во многих случаях именно подход к иконе как к священной реликвии позволяет объяснить особенности символического замысла, детали изобразительного решения, а иногда и трактовку образа в целом. Знаменательно, что большинство дошедших до нас икон Богородицы, Христа и святых являются списками с чудотворных образов. Потенциальная возможность чудотворения заложена в каждой иконе, мистически связанной с Божественным прототипом. Эта способность, выводящая любую икону из ряда обыденных предметов, провозглашается в Чине освящения иконы Богородицы (...). Однако лишь единичные иконы из сотен и тысяч были прославлены в восточнохристианском мире как чудотворные. Критерием был сам факт чуда, обозначавший богоизбранность конкретной иконы, и пре-

тория иконы «Богородица Донская» по данным письменных источников XV—XVII веков // Советское искусствознание. 1984. № 17. С. 321—338; 2) «Владимирская» чудотворная икона в памятниках русской письменности XVI века // Русская художественная культура XV—XVI веков. М., 1998. С. 38—52; 3) Царьградская святыня «Богородица Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабаря (1896—1990). СПб., 1999. С. 329—346; 4) Почитание святых икон в Московском Кремле в XIV—XVII столетиях // Искусство христианского мира: Сб. ст. М., 2000. Вып. 4. С. 151—171; *Этингоф О. Е.* К ранней истории иконы «Владимирская Богородица» и традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI—XII веках // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь. С. 290—303; 2) Образ Богородицы: Очерки византийской иконографии XI—XIII веков. М., 2000; 3) Византийские иконы...

¹⁷ Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии = *Relics in eastern christian iconography*. М., 2005.

¹⁸ Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996; Чудотворный образ: Иконы Богородицы в Третьяковской Галерее = *The Miraculous Image: The Icons of Our Lady in the Tretyakov Gallery*. М., 1999.

вращавший ее в священную реликвию, источающую благодать, подобно мощам святых. Иконописцы, следуя желаниям заказчиков, стремились, в первую очередь, воспроизвести именно прославленные святыни, „мерюю и подобием“ устанавливая незримую связь с первообразом и усиливая тем самым потенциальную возможность чудотворения».¹⁹

Основным в аргументации Лидова является идея передачи священной силы от оригинала к копии, базирующаяся на том факте русской традиции, что особенно в XVI и XVII вв. большое количество списков чудотворных икон, большей частью богородичных, сделались в свою очередь предметом народного поклонения, — как нам позволяет понять практика иконописания XIX в., в которой представлены многочисленные почитаемые образы, соответствующие при этом иконографическим схемам, часто восходящим и сводимым при окончательном анализе к благородным византийским архетипам, такие как древние иконы Одигитрии, Влахернской (Влахерниссы) и Халкопратийской (Халкопратиссы) Божией Матери.²⁰

Все же имеется существенное различие между византийскими чудотворными образами и теми, что утвердились на Руси, особенно после татаро-монгольского ига. Иконы, почитаемые в Константинополе, были большей частью священными предметами, в которых превозносилось прежде всего зафиксированное летописями благородство, связанное с предполагаемым их созданием в новозаветные времена евангелистом Лукой, равноапостольным и боговидцем; эти образа играли роль свидетельств особой связи Богородицы с Константинополем, а также его вовлеченности в чудесные явления, имевшие притом обрядовый характер, поскольку они еженедельно повторялись. И все же способность этих икон передавать своим спискам собственные чудотворные качества не восхвалялась так, как это произойдет позднее на Руси: многие центры стремились воспроизводить явления культа и церемониальные события, в которых они участвовали, но не обязательно заботились о воссоздании с абсолютной точностью иконографических особенностей константинопольских оригиналов.²¹ В домонгольской Руси отмечается сходная тенденция подражать скорее обрядовым формам, чем связанным с Византией изобразительным моделям, в частности в способах обращения к святому внутри культовых зданий, о чем свидетельствует уже тот факт, что почти все русские иконы XII—XIII вв. происходят от византийских иконографических образцов (так что исследовательница Ольга Этингоф объявила о практической бесполезности различения двух традиций, как совершенно чуждого древнеславянскому религиозному чув-

¹⁹ Лидов А. М. Икона как священная реликвия // Чудотворный образ. С. 4; см. также с. 3—5 и особенно с. 2.

²⁰ См. об иконе, написанной в Холуе (Владимирской губ.) на рубеже XIX—XX вв. и хранящейся в собрании дворца Леони Монтанари в Виченце: Смирнова Э. С. Запись 393 // *Icone russe: Collezione Banca Intesa: Catalogo ragionato*. Milano, 2003. P. 814—815.

²¹ Так было в случае с Одигитрией, породившей длинную цепь довольно точных списков: известны изображения, отсылавшие к ее священному авторитету через надписание (*titulus*), однако при этом относившиеся к другому иконографическому типу. См. об этом: Bacci M. *The Legacy of the Hodegetria: Holy Icons and Legends between East and West // Images of the Mother of God*. P. 321—336, особенно с. 323—324. О константинопольских чудотворных образах см.: Pentcheva B. N. *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. University Park, 2006.

ству).²² Весьма редки, однако, абсолютно достоверные свидетельства о широком почитании икон, воспринимаемых в качестве чудотворных — или облеченных свойствами защитного покровя, или обладающих особыми качествами зафиксированного источниками благородства; при этом следует учесть, что большая часть сведений, касающихся перенесения икон из Херсонеса (византийского города, где совершилось крещение князя Владимира в 987 г.) или из Константинополя, содержится в поздних или спорных летописных источниках, созданных большей частью не раньше XIV в.²³ При оценке древности сведений часто не принимается в расчет, по моему мнению, тот факт, что особенно с XV по XVII в. весьма сильна была тенденция переосмысливать прошлое, подчеркивая элементы непрерывности по отношению к великому и благородному культурному и политическому опыту Византии. Ясно, что в этот период изменилось восприятие отношений между прототипом и копией, ставшее более тесным и механическим: хорошим примером тому служит икона Богородицы Смоленской, с которой в XV в. был сделан точный список, выставленный для поклонения в Кремле; он в конце концов почти затмил славу оригинала, считавшегося подлинной иконой, явившейся в Смоленск из Константинополя в качестве дипломатического дара.²⁴

Этот пункт еще красноречивее иллюстрируется анализом отношений между Эдесской плащаницей, священным образом по преимуществу, и ее изобразительными толкованиями. Выставке, развернутой в московском музее Андрея Рублева в 2000 г., удалось показать необычайную продуктивность многочисленных вдохновленных византийскими образцами русских списков святого лика, воспроизводимого по условным правилам, целью которых являлось сосредоточение внимания смотрящего на проникновенном взгляде, который на экспозиции повторялся до бесконечности, как в калейдоскопической игре зеркал.²⁵ При этом четкость, линейность и ясная воспринимаемость живописной копии плащаницы странным образом противоречит сомнительной природе этой парадоксальной и «пограничной» реликвии, которая, сохраняя истинный лик Христов, считается историческим доказательством Его воплощения и в то же время практически невидима, поскольку состоит из почти исчезнувших пятен на ткани, сберегающей следы тела Сына Божия. Даже если бы подобная реликвия, хранившаяся, как мы знаем, в Фаросской часовне в металлической раке, которую никогда нельзя было открыть, оказалась доступна взору верующих, никто бы не смог наслаждаться полным восприятием облика Спасителя иначе, как только через копии, т. е. с помощью условной формы изображения.²⁶

²² Этингоф О. Е. Византийские иконы... С. 9—21.

²³ См.: Зверев А. С. Константинопольские и греческие реликвии на Руси // Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000. С. 111—114; Толстая Т. В., Уханова Е. В. «Корсунские» реликвии и крещение Руси // Там же. С. 147—161; Этингоф О. Е. Византийские иконы... С. 48—212. Тексты удобно собраны в антологии под редакцией А. М. Лидова: Реликвии в Византии и Древней Руси: Письменные источники. М., 2006. С. 326—328.

²⁴ Шенникова Л. А. 1) Смоленские иконы Благовещенского собора Московского Кремля и их чтимые списки // История и культура Ростовской земли. Ростов, 1997. С. 49—54; 2) Чудотворные иконы Московского Кремля // Христианские реликвии... С. 230—244.

²⁵ Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. Л. М. Елисеева и др. М., 2005.

²⁶ Wolf G. Schleier und Spiegel. P. 34—42.

Центральное место отношений оригинал / список и способов воспроизведения изобразительных архетипов в определении и повторении чудодейственных свойств чудотворных икон очевидно также и в недавней книге Энгелины Смирновой, специально посвященной иконографическому изображению практик почитания чудотворных икон Христа, Богородицы и святых.²⁷ Исследовательница дает широчайшую панораму изобразительных свидетельств, подлинными героями которых являются святые изображения и в которых прославляется их роль как художественных объектов, способных вызвать присутствие святых лиц. Их легендарный и иконографический облик прочно увязывается с учением о почитании икон, ставящим в тесную связь представляемое и представленное, т. е. икону и сущность лица, чьи основные черты на ней воспроизводятся. Из этого следует принцип, согласно которому авторитетные иконы должны рассматриваться не только как автоматические отражения своих образцов, но и как их неотъемлемая часть, и служить в свою очередь достойными почитания схемами, способными передавать своим спискам связываемую с ними чудодейственную силу; другими словами, художественный механизм воспроизведения становится тем самым гарантией передачи чудесных свойств оригиналов.²⁸

Можно ли этот принцип, столь сильно укорененный в русской православной традиции, принять как общеупотребительный для определения категории чудотворных икон? Об этой проблеме, как мне кажется, размышляли очень редко и неглубоко. Конечно, в группу чудотворных изображений мы обычно включаем предметы, отвечающие различным требованиям. Среди них категория, которой чаще всего интересовались ученые, — это «изображения-архетипы», чья авторитетность обусловлена их возникновением в глубокой древности, равной или близкой к евангельским и апостольским временам, и связью с главными лицами христианской истории. Между ними особо выделяются нерукотворные образы, в числе которых при этом признаются по крайней мере два рода священных изображений: характеризующиеся как отпечатки, возникшие от соприкосновения с ликом или со всем телом Христа (Эдесская плащаница («Мандилион»), Спас Нерукотворный («плат Вероники»), Туринская плащаница («Синдон»)), и «иерофантические», возникшие по Божественному произволению самостоятельно в природе (как в случае с Камулианской иконой или с иконами, дарованными святыми лицами духовидцам во время своего явления им, засвидетельствованными особенно в западном Средневековье).²⁹ Общим элементом в обоих случаях является отсутствие вмешательства рук человеческих. Во втором случае оно кажется теснейшим образом связанным с разными формами религиозного фольклора. В первом же оно достаточно явно отвечает апологетическому намерению, сближающемуся с желанием противопоставить, следуя Евангелию от Иоанна (2: 13—22), сакральное тело Христово рукотворной

²⁷ Смирнова Э. С. «Смотря на образ древних живописцев»: Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007.

²⁸ Эта концепция была сформулирована в довольно сухих терминах в статье: *Babić G. Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone // Arte cristiana. 1988. Vol. 76. P. 61—78;* и основана на исследовании Бельтинга «Bild und Kult». Критику универсальной применимости этой модели см.: *Maniura R. Pilgrimage to Images... P. 160—166.*

²⁹ Об этом различии см.: *Bacci M. Il pennello dell'Evangelista: Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca. Pisa, 1998. P. 66—78; Wolf G. Schleier und Spiegel. P. 21.*

природе Иерусалимского храма и поставить его в соотношение скорее с Божественным образцом Ковчега Завета (Деян. 7: 44—50).

Другая разновидность «образа-архетипа» представлена собственно святыми портретами, которые принято считать правдивыми документами внешности Христа, Богородицы и святых: поскольку они могут быть таковыми, возникает представление о том, что их могли написать современники священных лиц, или «очевидцы», по выражению Евангелия от Луки (1: 1—4), их удивительных деяний. Такая роль первоначально приписывалась святому Луке, самому исторически точному из четырех евангелистов, и приводилась в качестве аргумента в пользу почитания икон в силу древности поклонения образам начиная с VIII в., когда появляются древнейшие свидетельства легенды. Только позднее в некоторых местных традициях разовьется тенденция приписывать роль первого портретиста другим лицам евангельской поры, таким как Никодим на Западе или святой евангелист Иоанн в Армении. Конечно, тема подлинной принадлежности руке Луки вырисовывается как благочестивое предание, которое только в сравнительно поздние времена (не ранее XI в. и позже) начинает использоваться как орудие усиления престижа отдельных икон, таких как Одигитрия Константинопольская, Богородица в Темпуле (*in Tempulo*) и Латеранская Нерукотворная в Риме. Атрибуция того или иного образа святому Луке облагораживает его в плане происхождения, но не обязательно гарантирует его чудотворную действенность. Напротив, в большинстве случаев упоминание евангелиста, кажется, представляет собой нечто вроде официального признания в ходе иногда многовекового процесса семантического усиления образа, окруженного коллективным поклонением.³⁰

Итак, мне кажется, что настало время задаться вопросом: что же такое чудотворная икона, или что же мы хотим понимать под этим выражением в применении его к периоду Средневековья, и еще: каковы знаки и зримые приметы, открывающие нам ее исключительный статус. По отношению к понятию чудотворной иконы, отличающему русскую традицию, интересно рассмотреть, насколько в странах католической традиции, таких как Италия, идея святого образа, кажется, находится еще под сильным влиянием остатков ренессансного и барочного благочестия. Мы стремимся связать его с размещением в алтарном кивоте, среди ангелов и держащих венцы амуров, монументальных надписей, серебряных подсвечников, занавесей, светильников и ларцов с votivными предметами, вплоть до более обширных композиций. Это стремление соответствует решению, представляющему собой один из результатов процесса рационализации практик религиозного поклонения, поощряемого Римской церковью после Тридентского собора. Обязательна рама, понимаемая как скульптурное либо живописное убранство или более обобщенно — как архитектурная оболочка (в случае, например, святилищ, специально предназначенных для поклонения святому образу), указывающая нам, что ее содержимое наделено смыслом некой необычайности. Заключенная в раме икона часто недоступна для зрения, поскольку закрыта завесами и за-

³⁰ В связи с этим отсылаю к первой и второй главам «Pennello», а также к моему позднейшему выступлению: *Bacci M. Per un 'corpus' di san Luca pittore: dalla leggenda all'attribuzione // San Luca evangelista testimone della fede che unisce. III. Ecumenismo, tradizioni storico-liturgiche, iconografia e spiritualità: Atti del congresso internazionale (Padova, 16—21 ottobre 2000). Padova, 2004. P. 423—452.*

гражданиями, и поэтому ее изобразительный аспект выполняет в общем более скромные функции в сравнении с окружающей ее подчеркнутой сценографией. При этом часто бывает, что общественное поклонение окружает предметы необычные, странные или экзотические с точки зрения техники, стилистики и иконографии. Многие средневековые доски или деревянные статуи дожили до наших дней благодаря их использованию в Новое время в качестве предметов культа, а авторитет византийской традиции долго господствовал в итальянских святилищах, так что многие иконы с венецианского Крита XVI и XVII вв. попали в центр такого же поклонения.³¹

Что же из этого всего можно все-таки использовать, чтобы приблизиться к пониманию средневекового «чудотворного образа»? Святилища, или, если можно так выразиться, «*ad imaginem*» суть в подавляющем большинстве создания Нового времени, и основываться только на выработанных ими образцах может оказаться довольно рискованно. К тому же недавние исследования, как было уже сказано, подвергли сомнению предложенное Бельтингом толкование «действенного» образа как типично средневекового явления, выявив, напротив, показательное развитие поклонения чудотворным образам в XV и XVI вв.³² Это рассуждение неизбежно переплетается с нашим пониманием «народной религиозности». Мы могли бы по примеру старых фольклористов рассматривать поклонение иконам как отражение не прерывавшегося с древности до наших дней процесса, связанного с ритмами земледельческой экономики и основанного на некоей врожденной склонности к фетишизму. Однако тогда мы встали бы на точку зрения, которая совершенно исказила бы наше понимание явления в его историческом становлении и в его тесной связи с городской средой позднего Средневековья. Появление чудотворных икон кажется не столько особым способом самовыражения «лишенных преимуществ» сословий, сколько процессом, ориентированным прежде всего на придание различным сообществам в их социальной неоднородности неких точек символического соприкосновения, способных усилить их внутреннее единство и межличностные связи.

Исследования Жана-Мари Сантерра пролили свет на тот факт, что в эпоху высокого Средневековья связанные с иконами чудесные события почти никогда не подразумевали существования особых форм поклонения, несмотря на то что связь чудес со священным изображением была теснее, чем считалось ранее.³³ В эту эпоху изобразительные предметы выполняют всегда орудийную функцию: они иллюстрируют послание, украшают святое место, воздают честь поборнику веры, даже в форме несколько своеобразного реликвария, прини-

³¹ См. об этом: *Wolf G. Kultbilder im Zeitalter des Barock // Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock. Wiesbaden, 1995. S. 399—413*, и четвертую главу исследования: *Stoichita V. I. L'invention du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes. Paris, 1993.*

³² См., в частности: *Wolf G. Le immagini nel Quattrocento tra miracolo e magia: Per una «iconologia» rifondata // The Miraculous Image. P. 305—320*, а также отдельные статьи в том же сборнике.

³³ См.: *Sansterre J.-M. 1) Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Age // Annales Histoire, Sciences sociales. 1998. Vol. 6. P. 1219—1241; 2) Entre deux mondes?: La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e—XI^e siècles // Roma fra Oriente e Occidente: Atti della XLIX settimana di studio del C. I. S. A. M. (Spoleto, 19—24. IV.2001). Spoleto, 2002. P. 993—1052; 3) Omnes qui coram hac imagine genua flexerint...: La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e au premières décennies du XIII^e siècle // Cahiers de civilisation médiévale. 2006. Vol. 49. P. 257—294.*

мающего облик святого, чьи мощи сохраняют (ср., например, известнейший случай статуи-реликвария мученицы св. Веры во французском городе Конк (Sainte Foy de Conques)).³⁴ Формы народного поклонения, сосредоточенные именно на живописных изображениях, встречаются только в некоторых областях и в кругах, бывших в более тесном контакте с византийским миром: в Равенне и особенно в Риме, где нерукотворная икона из святая святых и иконы святого Сикста Старого и Санта Мария Маджоре были с отдаленных времен (VIII—IX вв.) вовлечены в церемониальную жизнь города и тесно связывались с церковными властями Града, т. е. с папством и крупнейшими монастырями.³⁵ В XII в. миланская церковь тоже смогла обзавестись иконой, выставленной во время торжественного крестного хода: рельеф, находившийся одно время над Римскими воротами в Милане (теперь в Музее дворца Сфорца) запечатлел в мраморе память народного обряда, известного нам также из одного литургического источника того же времени, — перенесения иконы, известной как «*Idea*» («Образ»), из церкви Святой Марии Бельтраде в Собор по случаю праздника в честь Богородицы (Очищение Богородицы): два пресвитера поддерживают папское кресло, на нем находится образ, укрепленный ремнями, которые легат настоятеля, как следует по обряду, привязал к доске, приняв их от архиепископа; за ними несут распятие, шествует священнослужитель с Евангелием, епископ, благословляющий и воспевающий «*Dominus vobiscum*», и остальное духовенство с зажженными свечами. Восприятие иконы, открытой и показанной народу как символ общности миланских верующих, было тогда только элементом «синэстетического» опыта, произведенного обрядом посредством последовательности жестов и движений, торжественности одеяний и предметов, сияния свечей, аромата благовоний, ритмического звучания колокольцев, вплетающегося в звуки святого песнопения.³⁶

Как в случае с Сент-Фуа из Конка, так и с миланской Богородицею Образа («*Idea*») роль изображений оказывается полностью подчиненной связям с более традиционными выражениями культа, такими как околоритургические церемонии или почитание мощей. Эмансипация от них была довольно долгим процессом, и нередко еще в XIV в. встречаются деревянные изваяния или росписи на досках, священный смысл которых подчеркивается включением в некие «*magnalia Dei*» («великие деяния Господа»), — как, например, «*Madonna del Duomo*» («Богородица Соборная») из Ананьи, которая в 1316 г. была переделана и снабжена мешочком с мощами, придавшим ей дополнительную ценность.³⁷

³⁴ См.: *Dahl E.* Heavenly Images: The Statue of St. Foy of Conques and the Significance of the Medieval «Cult-Image» in the West // *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*. 1978. Vol. 8. P. 175—191; *Angenendt A.* Figur und Bildnis // *Hagiographie und Kunst: Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*. Berlin, 1993. S. 107—119; *Legner A.* Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung. Darmstadt, 1995. S. 232—255; *Bouché A.-M.* Vox imaginis: Anomaly and Enigma in Romanesque Art // *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton, 2006. P. 306—335.

³⁵ *Sansterre J.-M.* La vénération des images à Ravenne dans le Haut Moyen Age: notes sur une forme de dévotion peu connue // *Revue Mabillon*. N. s. 1996. N 7. P. 5—21; *Wolf G.* Salus populi romani; Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Mediaeval Rome // *Images of the Mother of God*. P. 23—50.

³⁶ *Bacci M.* L'effigie sacra e il suo spettatore // *Arti e storia nel Medioevo*. III. Del vedere: pubblici, forme e funzioni. Torino, 2004. P. 199—252, особенно p. 221.

³⁷ *Toesca I.* Un vetusto monumento anagnino: la Madonna del Duomo e le sue vicende // *Bollettino dell'Istituto di storia e di arte del Lazio meridionale*. 1971/1972. Vol. 7. P. 145—163.

И несмотря на это, в XI и XIII вв. встречаются все более очевидные знаки распространения новой религиозной чувствительности, присваивающей изображительным предметам свойство исключительности и чудодейственной силы, все менее опосредованное связью с традиционными деталями культа.

Рождению этого феномена способствуют различные факторы, — мы можем кратко и бегло остановиться на них. С одной стороны, как уже было указано, существуют реликварии, из «говорящих» предметов понемногу превращающиеся в настоящие статуи, функция которых как ковчегов с мощами теряет свое значение: особенно в случае с Христом и Богородицей, не оставившими на земле физических останков, изображения мало-помалу становятся единственными предметами, гарантирующими возможность поклонения. Литургическая и окололитургическая литература, такая как сборники чудес Богородицы либо чтения на праздник «*Passio ymaginis*» (или поминаения иконы Христа, которая, согласно широко распространенной с IX в. легенде, начала кровоточить, когда ее пронзил один иудей из Бейрута),³⁸ обеспечили распространение на Западе большого числа древних восточных сказаний, в центре которых оказывались священные изображения. Кроме того, поселение латинян на Востоке после крестовых походов в значительной степени облегчило их близкое знакомство с восточнохристианскими религиозными обычаями с использованием икон. Франкские колонисты в Святой Земле уже в XII в. принимают расписную доску в качестве средства благочестия; к концу этого века или в течение всего XIII в. списывание икон становится весьма модным в крупнейших центрах Апеннинского полуострова, и особенно в морских державах Пизы, Венеции и Генуи, а также на юге, всегда открытом контактам с византийским миром. В подавляющем большинстве случаев воспроизводятся изображения Девы Марии, которые, как на восточных оригиналах, иллюстрируют темы, напрямую связанные с индивидуальным благочестием, особенно подчеркивая сотериологические и эсхатологические мотивы. В ходе XII в. иконография все чаще выдвигается как выражение религиозности по преимуществу: действительно, она позволяет прославлять собственных небесных покровителей, распространять славу святого даже вдали от места его захоронения, дает возможность отдельным людям выразить тревогу о спасении собственной души в загробном мире, а также явить перед лицом сообщества верующих и святых собственное смирение и мольбу о заступничестве.³⁹

В контексте этого обновленного повышенного внимания к изображениям как «месту желания» и средствам благочестия появляются древнейшие феномены поклонения, в которых священные изображения играют главную роль. Они, по крайней мере частично, связываются с возникновением благоговения перед «*santi novellini*» («святым новичком»). Слава новых чудотворцев часто находит в изображении наиболее благоприятный канал распространения, и бывало, как в случае с поклонением блаженному францисканцу Герарду из Валенцы в мо-

³⁸ *Bacci M.* «*Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore*»: studio sulle metamorfosi di una leggenda // *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore* (secoli IX—XV). Pisa, 2002. P. 7—86.

³⁹ Обо всем этом см. в моих более ранних работах: *Bacci M.* 1) «*Pro remedio animae*»: *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale* (secoli XIII e XIV). Pisa, 2000; 2) *Pisa bizantina: Alle origini del culto delle icone in Toscana* // *Intorno al Sacro Volto*. P. 63—78.

настыре Святого Франциска в Пизе с 1346 г., что народное обожание принимало форму собрания вокруг изображения на фреске. Ныне утраченный образ знаменитого чудотворца, который его биограф брат Варфоломей (Бартоломео) из Альбиции велел написать на стене в церкви, за несколько лет сделался источником целой группы списков, распространившихся в обширном регионе от Марке до Балеарских островов, как об этом документально свидетельствуют современные событию тексты и несколько изобразительных фрагментов.⁴⁰

В отсутствие тела Герарда, похороненного в Палермо, фреска в совершенстве отвечает требованиям просителей: собирает вотивные предметы на свою поверхность, принимает молитвы верующих, напрямую воплощает блаженного и представляет собой средство, через которое он может говорить и действовать. В случае с Девой Марией, чье тело было взято на небо после ее смерти, изображение оказывается единственным святым предметом, способным напомнить о ее присутствии или о ее способности принимать мольбы и являться, чтобы исполнить их. С ростом связанного с Мадонной благочестия, поощряемого нищенствующими орденами, начали умножаться места поклонения, имеющие отношение к ее чудотворным изображениям. Похоже, этот процесс достиг своего апогея, когда в конце XIV в. Франко Саккетти так писал своему перуджийскому корреспонденту Якопо из Конте:

⟨...⟩ Сколько перемен произошло в городе моем и с образом Владычицы нашей! И время было, когда к Святой Марии Чиголийской бежал каждый; потом к Святой Марии Лесной ходили; потом возросла слава Святой Марии в Прунете; потом во Фьезоле — к Святой Марии Первейшей; а потом — к Владычице нашей из Орто Сан Микеле; потом все они заброшены были, и к Благовещенью Слуг всякий человек прибегает ⟨...⟩ к которой то одним способом, то другим приставлено было и привешено столько образков, что если бы стены не были недавно стянуты цепями, то как бы вместе с кровлей не рухнули наземь. Теперь же на мосту Рубаконте к крохотному кивоту, Святой Марией Милостей называемому, построенному по подобию гроба Христова, весь народ ташится. Почти каждый день в сем малом месте воск снимать приходится, дабы место другому дать. И так-то Бог знает сколько народу от грехов очищается, будто Владычица наша имеет больше силы в одном месте милости свои творить, чем в ином. О люд бессмысленный, всякий раз где сердца наши благорасположены окажутся, тут Владычица наша и украсится!⁴¹

Этот отрывок вписывается в довольно суровую критику современных обычаев поклонения, которые Саккетти воспринимает как результат прогрессирующего недопонимания истинных целей веры: он видит вокруг себя только «надувательство» священных лиц, к которым при корыстном попустительстве духовенства обращаются за решением малозначащих вопросов, связанных исключительно с индивидуальными требованиями. Сходным образом в череде святилищ, входивших все в большую моду от поколения к поколению, можно проследить процесс опошления культа Девы Марии. Оно усиливается по мере постепенного приближения к Флоренции, и, наконец, находит свое пристанище в стенах города и получает свое наиболее явное выражение в здании, ко-

⁴⁰ *Bacci M.* Le bienheureux Gérard de Valenza, O. F. M.: images et croyances dans la Toscane du XIV^e siècle // *Revue Mabillon*. N. s. 2001. Vol. 12. P. 97—119.

⁴¹ *Sacchetti F.* Lettera a Iacopo di Conte // *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti di Franco Sacchetti*. Firenze, 1857. P. 218—219. Что касается приведенного отрывка и последующих рассуждений, см. более аналитические замечания в первой главе: *Bacci M.* «Pro remedio animae». P. 9—76.

торое уже даже не церковь, а простая часовня, возведенная частным лицом на опоре современного моста алле Грацие. Это свидетельство, однако, обладает большим интересом, поскольку позволяет получить представление о том, какие изобразительные предметы могли получить статус культовых центров и каким образом они воспринимались.

Попробуем дать их краткий очерк. Чиголи — это замок в нижней части долины Арно, в XIII в. имевший большое стратегическое значение, находясь на границе между пизанскими и флорентийскими владениями и представляя собой важный узел дорожного сообщения между Пизой, Флоренцией, Луккой и Сиеной. Здесь до сих пор поклоняются образу так называемой «Мадонны Младенцев», представляющему Деву Марию на престоле с Младенцем на руках и исполненному в особой технике барельефа, как бы сочетающего типичные черты деревянного изваяния и иконы.⁴² У истоков культа, как мы узнаем из первых документов, восходящих к 30-м гг. XII в.,⁴³ было начинание светского религиозного общества, заказавшего доску, чтобы использовать ее в общем исполнении молитв; даже с точки зрения стиля кажется ясно, что это произведение не может датироваться временем ранее первых десятилетий XII в. Помещенная в боковом алтаре в нефе приходской церкви Чиголи, она вскоре по неизвестной нам причине показалась местному населению достойной особого поклонения, и к ней начало стекаться большое число верующих, которые оставляли богатые приношения, удовлетворявшие аппетиты приходского священника. Вследствие вспыхнувшего разногласия население и сообщество верующих решили лишить его власти, доверив управление приходской церковью и алтарем Блаженной Девы монастырю умилиатов (смиренников) из Флоренции, которые, по всей вероятности, распространили ее славу в городе.⁴⁴ Другие источники, восходящие к концу XIII в. или началу XIV в., уведомляют нас, что святое изображение обычно держалось под покровом, так что было скрыто и выставлялось только во время одного обряда особой действенности для верующих и паломников, прибывавших в Чинголи из разных частей Тосканы, чтобы заручиться покровительством Девы;⁴⁵ имели хождение также копии с этого оригинала, например созданная Нино Пизанцем (Nino Pisano) около 1370 г., теперь хранящаяся в национальном музее святого Матвея (Сан Маттео) в Пизе и известная как «Мадонна Веттурины».⁴⁶

«Лесную Мадонну» (*Madonna delle Selve* или *della Selva*), конечно, можно отождествить с восточной иконой Мадонны, которой поклонялись самое

⁴² *Collareta M.* Scheda 16 // *Scultura lignea Lucca, 1200—1425: Catalogo della mostra (Lucca, 16 dicembre 1995 — 30 giugno 1996)*. Firenze, 1995. Vol. 1. P. 82.

⁴³ Lucca, Archivio arcivescovile, ++ K 90.

⁴⁴ *Morelli P.* 1) Per una storia delle istituzioni parrocchiali nel basso medioevo: la propositura di S. Maria e S. Michele di Cigoli e la pieve di S. Giovanni di Fabbrica // *Bollettino storico pisano*. 1982. Vol. 51. P. 33—65; 2) Pievi, castelli e comunità fra Medioevo ed età moderna nei dintorni di San Miniato // *Le colline di San Miniato (Pisa): La natura e la storia*. San Miniato, 1997. P. 79—112. (*Quaderni del Museo di Storia Naturale di Livorno*; Vol. 14, Suppl. 1), в частности: 85—86. См. также: Cigoli e la Madonna Madre dei Bimbi. San Miniato, 2002.

⁴⁵ См. прежде всего: *Feo Belcari*. Vita del beato Giovanni Colombini. Milano, 1832. P. 109; *Bornstein D.* The Shrine of Santa Maria a Cigoli: Female Visionaries and Clerical Promoters // *Mélanges de l'École française de Rome: Moyen Âge — Temps modernes*. 1986. Vol. 98. P. 219—228.

⁴⁶ *Bacci M.* Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni // *Scultura lignea...* P. 31—41, в частности p. 34 и ил. 37.

позднее во второй половине XII в. в первом алтаре южной стены нефа церкви, пристроенной к маленькому кармелитскому монастырю в окрестностях Ластры в Синье, в округе Флоренции. Известный также как «Мадонна Милостей» (*Madonna delle Grazie*), этот образ — похищенный в начале прошлого века, прежде чем могла быть сделана его фотографическая репродукция — был всего лишь одним из аттракционов, предлагавшихся, так сказать, самим монастырским зданием. Помимо еще одного образа Девы Марии, само место было отмечено особым вниманием со стороны ее поклонников, поскольку послужило обстановкой явления Богородицы блаженному Андреа Корсини. Переданная кармелитам в 1343 г., церковь только и могла, что и дальше отличаться подобным же образом. Орден, происходивший из Святой Земли и воспринимавший себя как продолжателя монастырских традиций древнего христианства, в ту пору поддерживал и развивал почти по всей Европе обожание образа Мадонны. Усвоение «греческого» стиля, признанного в доске художником Нери из Бичи (который в 1454 г. получил от братьев задание заключить святой образ в расписную скинию), в этом случае может указывать на желание ордена подчеркнуть осознание собственного происхождения с Востока, т. е. из мест, где родилась сама христианская вера. Определенный оттенок экзотики должен был, вероятно, угадываться и в чудесном предмете.⁴⁷

«Первоначальная Мадонна» (*Madonna Primerana*) из собора Фьезоле — не икона, а древняя романская доска с Девой на престоле, датируемая, вероятно, первой половиной XII в. Во времена Саккетти она должна была казаться предметом замечательной старины, поскольку линейный и обобщенный рисунок, передававший облик персонажей, должен был представляться довольно необычным, возникнув за сто лет до утверждения манеры Джотто с ее сильным натуралистическим зарядом. Почитание этого образа встраивалось в особый контекст, где главной была фигура святого Ромула, проповедника Евангелия во Фьезоле, посланного, согласно легенде, самим Петром. Само его имя вызывало представление о тесной связи с Градом, а подробности житийного повествования о нем только прославляли его (подчеркивая, например, что в младенчестве он был вскормлен волчицей), выделяя «римские» и «апостольские» истоки древней Фьезоланской епархии. В контексте почитания Ромула возникло, вероятно, с самого начала поклонение доске Девы, известной, как мы узнаем из слов Саккетти, под титулом «Святой Марии Первейшей» в одноименной часовне, где прилагательное «*primerana*», согласно употреблению в старинном народном языке (*volgare*), передавало идею абсолютного первенства во времени. Хотя перенесение иконы из Града стараниями Ромула засвидетельствовано впервые только документом 1521 г., упоминание этого звания в предшествующих источниках (например, в отрывке Саккетти) позволяет думать, что связи со святым проповедником Евангелия поощрялись местным каноническим капитулом уже в XIV в. Атрибуция святому Луке, тоже возникающая в начале XIV в., представ-

⁴⁷ *Bacchi G.* Santa Maria delle Selve (Lastra a Signa): Illustrazione storico-artistica dell'antico convento carmelitano. Firenze, 1926. P. 14—15; *Borsook E.* Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi // *Antichità viva*. 1970. Vol. 9. P. 3—20; *Hoeniger C.* The Renovation of Paintings in Tuscany, 1250—1500. Cambridge, 1995. P. 51—54. **Вообще о распространении культа чудотворных икон «в греческом роде» кармелитами см.:** *Cannon J.* Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1987. Vol. 50. P. 18—28.

ляется специфически римской особенностью, поскольку повсюду было известно, что самые прославленные и почитаемые произведения евангелиста хранились в больших папских базиликах. О чудотворных особенностях образа нам ничего не говорится, можно утверждать, что в этом случае образ обязан своим статусом предполагаемой древности и связи с лицами апостольской поры.⁴⁸

Совершенно иной случай представляет собой следующее изображение — из Орсанмикеле. Оно не только избегает, по крайней мере при своем появлении, контроля церковных учреждений (так что даже вызывает осуждение францисканцев и доминиканцев), но, кажется, даже не отождествляется с каким-либо определенным художественным объектом, так что трижды подменяется. История ее довольно запутана, и насчет ее происхождения можно только выдвигать гипотезы. Ограничусь здесь тем, что приведу наиболее вероятную, на мой взгляд, последовательность событий. Прежде всего, мне хотелось бы подчеркнуть, что здесь впервые явление поклонения иконе возникает в обстановке мирского места: речь идет о галерее, приспособленной для крытого зернового рынка, построенного флорентийским городским управлением около 1284 г. на месте цистерцианской церкви, освященной во имя святого Михаила и зависевшей от Нонантольского аббатства. Вероятно, на пилястрах старинного здания еще сохранялись изначальные фрески, и среди них были изображения святого Михаила и Мадонны с Младенцем, которым не позднее 1291 г. одно местное общество верующих начало публично воздавать почести. Можно предположить, что руинам переделанной для городских нужд церкви приписывалась некая святость; в любом случае, в 1292 г. у фрески с изображением Девы Марии произошло чудесное исцеление, и этот факт определил рост поклонения и вовлечение образа в определенный церемониальный порядок под руководством братства *laudesi* (славословов). Враждебность нищенствующих орденов по отношению к явлению народного благочестия в первые годы его развития проливает особенный свет на то, как оно вписывалось в обрядовый контекст откровенно мирского толка. В течение первой половины XIV в. «гражданские» коннотации усиливались с развитием связей с Республикой и цеховой системой, что стало заметно особенно после изгнания герцога афинского в 1343 г., когда зерновая галерея была переделана в некое представительское здание, где отдельные корпорации призывались выставлять изображения и символы собственных небесных покровителей.

Параллельно с постепенным изменением функций здания и сам образ претерпел ряд трансформаций. Как нам известно, первоначальная фреска, возможно разрушенная во время пожара 1304 г., была без особых затруднений заменена доской, вид которой нам известен по нескольким спискам и миниатюре, содержащейся в «Книге торговца зерном» («*Libro del biadaiole*»). С изгнанием герцога афинского, происшедшим по случаю праздника святой Анны (26 июля) 1343 г., Республика посвятила этот день года празднованию возвращения свободы. Культ матери Девы Марии, наполненный такими сильными гражданскими коннотациями, был привит к культу Девы Марии Орсанмикеле с возведением молельни в 1340-х гг. и часовни ее имени. В ее честь, как мы узнаем

⁴⁸ *Bargilli F.* L'oratorio e l'immagine di S. Maria Primerana in Fiesole. Firenze, 1890; *Boskovits M.* The Origins of Florentine Painting, 1100—1270. Florence, 1993. P. 282—283.

из одного постановления от 13 июля 1349 г., каждому цеху в день праздника полагалось принести дар и выставить собственную хоругвь у покровительствуемого им пиластра. В этой обстановке общего обновления символов культового места нужно рассматривать созревшее в эти годы решение заменить образ Девы Марии Орсанмикеле новым. Из одного документа 1347 г. мы узнаем, что в это время «новая доска Владычицы нашей» должна была быть исполнена художником Бернардо Дадди, а вскоре после этого, в 1350-х гг., Орканья приложил руку к возведению и украшению новой и более роскошной скинии из мрамора. В 1357 г. с окончательным переносом зернового рынка в другую часть города фактически было одобрено преобразование галереи в место поклонения: десятью годами позже наконец произошло возведение и освящение двух алтарей, один из которых опирался на скинию Богородицы, второй — на скинию святой Анны.⁴⁹

Тесно связано с орденом Слуг Марииных (**Servi di Maria**) поклонение фреске, представляющей Благовещение в их церкви в поселке Кафаджо (сейчас Сантиссима Аннунциата). В этом случае, следовательно, весьма вероятно полагать, что народное обожание и изменение статуса святого образа как средоточия чудотворной силы были прямым следствием сильно выраженной направленности к почитанию Девы Марии, отличавшей этот новый монашеский орден. В 1361 г. существование важного феномена поклонения в церкви Святой Марии Кафаджо было признано на официальном уровне папой Иннокентием VI, который при уступке индульгенций упомянул «populi multitudo» («множество народа»), собиравшееся для почитания священного изображения. В течение второй половины XIV в. Благовещение Слуг Марииных было воспроизведено в серии копировавших его фресок, в большинстве своем выполненных по почину частных лиц, а перед оригинальной росписью скапливалось все больше восковых и серебряных вотивных предметов. Как нам известно из источников, легенда о происхождении святого образа была разработана историками ордена только к первой половине XV столетия. Его отличительные черты, на которых я не останавливаюсь, наводят на мысль о книжной композиции, основанной на переплетении и контаминации старинных легендарных мотивов.⁵⁰

⁴⁹ Различное освещение темы см.: *Rash-Fabrizi N., Rutenberg N.* The Tabernacle of Orsanmichele in Context // *The Art Bulletin*. 1981. N 63. P. 385—405; *Cassidy B.* Orcagna's Tabernacle in Florence: Design and Function // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1992. Bd. 55. S. 180—211; *Benvenuti A.* I culti patronali tra memoria ecclesiastica e costruzione dell'identità civica: l'esempio di Firenze // *La religion civique à l'époque médiévale et moderne: (Chrétienté et Islam): Atti del convegno (Nanterre, 21—23. VI. 1993)*. Rome, 1995. P. 99—118, в частности p. 114—115; *Henderson J.* Piety and Charity in Late Medieval Florence. Oxford, 1994. P. 196—237; *Finiello-Zervas D.* Orsanmichele dalle origini al Settecento // *Orsanmichele a Firenze*. Modena, 1996. (Mirabilia Italiae; Vol. 5). P. 9—263, в частности p. 27—41 и 56—65; *Bellosi L.* Una precisazione sulla «Madonna di Orsanmichele» // «I vivi parean vivi»: Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento. Firenze, 2006. P. 343—346. (Prospettiva; N 121/124).

⁵⁰ *Soulier P. M.* De antiquitate imaginis Sanctissimæ Annunziatae in ecclesia Servorum Sanctæ Mariæ Florentiæ // *Monumenta Ordinis Servorum Sanctæ Mariæ*. 1908. Vol. 10. P. 5—81; *Taucci R.* Un Santuario e la sua città. La SS: Annunziata di Firenze. Firenze, 1976; *Casalini E.* La Ss. Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentina // *Tesori d'arte all'Annunziata di Firenze: Catalogo della mostra (Firenze, 1986)*. Firenze, 1986. P. 75—95; *Verdon T.* La Santissima Annunziata: arte, storia, spiritualità // *Santissima Annunziata*. Firenze, 2005. P. 9—37; *Giannarelli E.* Maria, l'Annunziata nella storia e nella tradizione fiorentina // *Ibid.* P. 55—75. Фундаментальное исследование: *Holmes M.* The Elusive Origins of the Cult of the Annunziata in Florence // *The Miraculous Image*. P. 97—121.

Небольшая молельня на мосту Рубаконте (нынешнем мосту алле Грации), напротив, свободна от связей с церковными учреждениями. Она была построена на средства частного лица Якопо из Кароччо дельи Альберти, который, вступив в противоречие с францисканцами из Санта Кроче по вопросам, связанным с правом захоронения, желал воздвигнуть семейную часовню, не подчиняясь давлению духовенства. Такой случай ему представился ввиду развития культа фрески Девы Марии, приписанной «Мастеру Святой Цецилии», т. е. современнику Джотто, выполненной на быке городского моста. Переживший разрушительный разлив Арно 1336 г., он сделался чем-то вроде местной горы Афона, пристанищем отшельников и затворниц. В сакрализации места мы вновь должны, со всей вероятностью, выделить изменение статуса святого образа. Его иконография ясно показывает нам, что при своем рождении это было скорее вотивное изображение, где Младенец вместо обычного фронтального своего положения направлял благословляющий жест вниз, в сторону фигуры просителя, впоследствии стертой или исчезнувшей. Когда Якопо Альберти внес свои деньги на строительство часовни, на его выбор повлияла Синьория, желавшая избежать возмутительного культа, лишённого внешнего надзора, и вдобавок придать более достойное обрамление все растущему стечению народа к «мостовой Деве».⁵¹

Эта стремительная смена образов хорошо показывает разнородность изобразительных предметов, в течение нескольких десятилетий привлекавших благосклонность верующих, которые находили в них признаки «необычности». В первую очередь, их привлекательность затрагивает представителей самых различных социальных слоев городского общества и питается все более обособляющимся и индивидуализирующимся духом современного ему благочестия. Организаторы поклонения, со своей стороны, тоже дифференцируются: среди них можно перечислить мирские общества верующих, городские учреждения и даже отдельных частных лиц, но также новые нищенствующие ордена и соборных каноников. Нет ощущения, что предметы поклонения объединены элементами стилистики, иконографии или типологии: среди них встречаются Мадонны с Младенцем на престоле, поясные изображения Мадонны с Младенцем и одно Благовещенье, или одна остроконечная доска с рельефом, одна икона, одна доска и две фрески. Если образ из Фьезоле должен был казаться «древним», а образ из Лесного монастыря — «дикивинным», то уже тогда было прекрасно известно, что Мадонна из Чиголи была создана всего несколькими годами ранее, а с Мадонной из Орсанмикеле не особенно церемонились и дважды заменяли более приличными и почтенными (как сказали бы тогда) произведениями. Тогда возникает произвольный вопрос: что, при крайнем несхождении этих явлений, оправдывает идею «власти образов»? Какой же элемент, в сущности, их объединяет?

Переиначивая рассуждение, можно сказать, что «власть» заключается как раз в применимости произведения изобразительного искусства к самым различным целям культа. Стиль или иконография могут подчеркивать облекающую образ ауру исключительности, но эти ухищрения составляют лишь часть,

⁵¹ *Bacci M.* Luoghi devoti e committenza privata nella Toscana del Trecento // Santuari cristiani d'Italia. P. 127—144.

хотя иногда и весьма значимую, той формы творческих способностей человека, что находит свое выражение в очертаниях ритуальной деятельности и священного места, или, иными словами, в зримом и эмоциональном напоминании о некотором измерении вне человеческого опыта. Внешнего вида священного изображения самого по себе обычно не достаточно, чтобы обозначить *статус* исключительности.⁵² Для этой цели гораздо более красноречивым будет присутствие на его поверхности восковых и серебряных вотивных предметов, множество освещающих его свечей, рама или алтарный кивот, толпа преклоняющих перед ним колени людей или пышность гимнов (*laudi*), регулярно воспеваемых в его честь монашеской братией. Композиционные и формальные решения, со своей стороны, могут, конечно, подчеркивать идею «отдаленности», кажущейся обратно пропорциональной желанию верующих войти в прямые и даже физические отношения с представленным лицом. Они могут намекать то на временную дистанцию (древность), то на пространственную (дикий вид), когда нет других хитростей, иллюстрирующих «иную» природу обожаемого предмета, например сокрытия священного изображения покрывалами и преградами. Играет роль также присутствие композиционных, иконографических и формальных элементов, наполняющих образ особой эмоциональной глубиной, таких как поясное изображение или изображение одного только лица, введение явных упоминаний о страстях и о скорбных мгновениях Священной истории, прославление красоты или, напротив, малой привлекательности священных лиц или подчеркивание славных или грозных черт Божества. В этом смысле *искусство* играет роль, сходную с разработкой сказания: служит к утверждению, повторению и подчеркиванию принадлежности священного изображения к сфере Божественного и сверхъестественного, толкуя его согласно его различным видам, которые простираются, согласно старому, но выразительному определению Рудольфа Отто, от абсолютной непроницаемости до избыточной демонстрации сверхмощи.⁵³

Я намеренно отложил описание самого важного из образов, упомянутых Саккетти, — Мадонны Импрунетинской, до сегодняшнего дня считающейся настоящим «палладиумом» Флоренции, в частности что касается разливов Арно.⁵⁴

⁵² Особое внимание уделено зрительным характеристикам изображения — особенно в применении к его эмоциональной насыщенности — как стимулам возникновения культа в работе: *Maniura R. Pilgrimage to Images...* P. 128—132; наличие композиционных, иконографических и формальных характеристик, способных вызвать сопереживание у зрителя, никогда не является достаточным элементом, чтобы преобразить обычное изображение в святую икону, наделенную статусом исключительности. Другие факторы — помещение в особый природный контекст (как в случае с обретением, часто повторяемым мотивом в легендах об основании храмов: рядом с источником, за штукатуркой, в дупле дерева или даже в таком месте, где каждый год происходит зрелищный вылет муравьев, как это случается в болонских Апеннинах), сопряжение с такими моментами экзистенциальной нестабильности, как войны, осады, землетрясения, засухи или моровые поветрия или включение в формы благочестия, связанные с харизматическими персонажами (как в случае с многочисленными храмами в честь Девы Марии, возникшими на бывших местах отшельничества), — на этапе формирования коллективного поклонения иконописному образу кажутся мне гораздо в большей степени решающими, чем зрительные характеристики.

⁵³ *Otto R. Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee der Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Gotha, 1926 (на итал. яз.: *Il sacro: L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*. Milano, 1984).

⁵⁴ См. особенно: *Del Grosso F. Origine del culto della Madonna d'Impruneta e suoi rapporti con la città di Firenze // Impruneta una pieve, un paese*. Firenze, 1983. P. 33—77, и сводный обзор: *Proto Pisani R. C.*

Речь идет, как в случае с Фьезоло, о прямоугольной доске XII в., помещенной в кивот XIV в. и представляющей Мадонну с Младенцем на престоле. Образу и ныне поклоняются в одноименном святилище в деревне Импрунета на холмах к югу от города на месте старинной приходской церкви.⁵⁵ «Сказание», с которым она стала известна верующим, было составлено приходским священником Стефаном около 1370 г., когда уже установился постоянный надзор над святилищем со стороны флорентийских городских властей через монашеское братство, связанное с влиятельным семейством Буондельмонти. Анализ рассказа, на котором не останавливаюсь, показал, как на самом деле Стефан сложил вместе целую серию легендарных мотивов, направленных на освобождение культа от местного импрунетинского контекста и усиление связи с Флоренцией.⁵⁶ Показательно, что через несколько лет после составления «Сказания» аристократы этого края обнародовали нечто вроде альтернативного рассказа, отстаивавшего создание доски по инициативе и заказу их предков: Мадонна Импрунетинская была произведением не святого Луки, как утверждал Стефан, а флорентийского художника XI в. по имени Лука Святой (**Luca Santo**), **получившего заказ от ленников Импрунеты.**⁵⁷ Серия элементов, вычленяемых из сравнительного чтения обеих версий, заставляет думать, что расположение приходской церкви и обращение к образу как особому покровителю против наводнений составляют только финальную стадию процесса культового преобразования, происходившего в течение XIV в. и ускоренного уже упомянутой катастрофой 1336 г., вызвавшей, среди прочего, утрату той статуи Марса у Старого моста (Ponte Vecchio), которую, как мы знаем из знаменитого фрагмента «Божественной комедии», флорентийцы продолжали почитать в той же самой функции, что позднее была приписана Богородице Импрунетинской.⁵⁸

Первоначальное место поклонения этой иконе, похоже, было в селе Баньоло, на холме под названием «Двузвучный» («**Bifonica**»), уже в «Сказании» приходского священника Стефана указанном в качестве места, где был обретен святой образ, и вплоть до наших дней служащем конечной целью ежегодного крестного хода. С этим древнейшим периодом поклонения, кажется, связаны земледельческие и вообще имеющие отношение к культу земли коннотации некоторых чудодейственных свойств Богородицы Импрунетинской, среди которых, в частности, способность улучшать урожай и покровительство роженицам. Ее первоначальный облик странным образом возвращен нам целым рядом изобразительных документов, из которых самый красноречивый — доска Бернардо

La Madonna dell'Impruneta // *Colloqui davanti alla madre: immagini mariane in Toscana tra arte, storia e devozione*. Firenze, 2004. P. 156—165.

⁵⁵ *Boskovits M.* The Origins... P. 199—205.

⁵⁶ *Capitoli della Compagnia della Madonna dell'Impruneta / A cura dell'Accademia della Crusca*. Firenze, 1866. P. 8—10.

⁵⁷ *Nardi C.* La «Leggenda riccardiana» di Santa Maria all'Impruneta: un anonimo oppositore del pievano Stefano alla fine del Trecento? // *Archivio storico italiano* 1991. Vol. 149. P. 503—538; издание текста в его трех различных списках — на p. 539—551.

⁵⁸ *Trexler R.* Florentine Religious Experience; *Cardini F.* 1) Nostra Signora dell'Impruneta: l'immagine, il culto, la leggenda // *Impruneta una pieve, un paese*. P. 79—88; 2) *La Grande Madre della Repubblica // Le Grandi Madri*. Milano, 1990. P. 75—83; *Bacci M.* 1) Il pennello. P. 301—310; 2) «Pro remedio animae». P. 48—53. О связи с более древними культами см.: *Cagianelli C.* Falsi dei all'ombra della sacra immagine: Il santuario etrusco presso la pieve di Santa Maria all'Impruneta // *Artissimum memoriae vinculum: Scritti di geografia storica e di antichità in ricordo di Gioia Conta*. Firenze, 2004. P. 93—128.

Дадди в музее Opera del Duomo во Флоренции. Это произведение изображает целую семейную группу из матери и двоих детей в момент мольбы о помощи той, которую надпись обозначает как «сладчайшую Деву Марию из Баньюоло» («*dolcissima Vergine Maria da Bagnuolo*»). Чудотворная Мадонна, являющаяся на Бифонике свою силу, изображена беременной, на лестнице, явственно возвышающейся над молящимися и святыми заступниками Екатериной и Зиновием. С одной стороны, мы понимаем, что это икона, поскольку Мария возвышается над алтарным столом и окружена роскошной деревянной рамой, но, с другой стороны, художник сумел подчеркнуть, что это сама Мадонна являет себя через свое изображение. Молящаяся женщина, представленная вместе со своим потомством, призывает Богородицу как мать, прося ее заступничества перед Сыном в ее чреве через посредство Его души: «*pregovi che preghiate lui per la sua charita [e] p[er] la sua pote[n]cia mi faccia g[iu]dicio che mifam mestiere*» («молю вас, дабы Его умолили, да милостью и силою своею суд мне сотворит для дела моего»), а та против всех правил правдоподобия выносит за пределы иконы успокоительный жест благословения.⁵⁹

Эта роспись, осуществленная в 1334 г. (ровно за два года до большого наводнения), свидетельствует о факте, что до приобретения статуса исключительного предмета по своему славному происхождению от руки святого евангелиста доска из Импрунеты была средоточием местного культа, связанного с особым чудотворением в пользу матерей и рожениц, привлекшего внимание флорентийских горожан. Композиционное и иконографическое решение, принятое Бернардо Дадди, лучше любого другого доносит до нас восприятие «чудотворного образа» и всякого священного изображения людьми позднего Средневековья. Образ являлся для них порогом «сверхчеловеческого» измерения, пограничным местом, на которое можно было проецировать эмоции и желания; так сказать, окном, через которое можно было поручить себя священному лицу и надеяться хоть на мгновение получить вместе с его милостью и его понимание и снисхождение.

⁵⁹ *Becherucci L., Brunetti G.* Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze. Milano, [1970?]. Vol. 2. P. 281—282 и табл. 225; *Krüger K.* Bildandacht und Bergeinsamkeit: Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gesellschaft // *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit.* München, 1989. S. 187—200, в частности 193—194 и табл. 139; *Bacci M.* «Pro remedio animae». P. 52, 225—226; *Jones L. R.* Visio Divina? Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the „Virgin of Bagnolo“ in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence // *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento.* Washington, D. C., 2002. P. 30—55.